

**STRESZCZENIE****Grzegorz Leszczyński**

Książka *W świecie teatru* stanowi drugą część dwutomowego wydawnictwa *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. O ile tom pierwszy *W teatrze świata* zajmował się oddziaływaniem teatru na kształtowanie przestrzeni kulturowej dziecka i teatralizacją jego świata, o tyle tom drugi podejmuje problemy dotyczące samego już teatru i wpływu, jaki na jego kształt artystyczny wywiera dookólna rzeczywistość. Motywem wiodącym, łączącym rozważania autorów tomu, stał się nade wszystko problem odbiorcy teatru dla dzieci i młodzieży oraz zagadnienie jego aktywnego uczestnictwa w działaniach teatralnych.

Książkę otwiera szkic autorki dramatów dla dzieci i młodzieży – **Krystyny Chołoniewskiej *Między za a roz-czrowaniem – wyznania autorki piszącej dla niedorośłego widza.***, która, jak sama twierdzi, nie tęskni wprawdzie za czasem dzieciństwa, ale pragnie z niego ze szczególną pieczołowitością zachować wspomnienie czytanej jej przez dorosłych książki. Osobiste refleksje pisarki dotyczą roli książki i teatru w życiu młodego człowieka w czasach, które zbyt sztywno sztuce nie sprzyjają. Winnymi zaniedbania okazują się częstokroć sami twórcy. Autorka postuluje odrodzenie teatru dla dzieci między innymi poprzez wspólną pracę profesjonalistów i amatorów nad przedstawieniem oraz powołanie specjalnych, otwartych instytucji zajmujących się wyłącznie amatorskim ruchem teatralnym. Ich działalność, godząca w sobie różne poszukiwania repertuarowe, uczyłaby młodych twórczego życia, rozwijała ich wrażliwość, współpracowała ze szkołami, integrowała lokalną społeczność. Tak szeroko zakrojona formuła pracy wymagałaby zaangażowania nie tylko artystów teatru, ale także nauczycieli, psychologów i rodziców, którym bliskie są problemy i specyfika wieku dorastania. Działalność takiej instytucji uzupełniłaby pracę teatrów zawodowych, z reguły unikających trudnej problematyki współczesnej, głuchych i ślepych na, kończące się nierzadko samobójstwem, rozterki nastolatków.

**Marta Karasińska (*Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu.*)** podejmuje zagadnienie najnowszej dramaturgii dla młodego widza, wpisującej się w popularną w okresie ostatnich kilkunastu lat poetykę scenicznego realizmu.

W dramacie dla dzieci, podobnie jak w wielu sztukach dla dorosłych, pojawia się ostra problematyka społeczna, dochodzi często do łamania estetycznego i obyczajowego tabu. Na scenę wprowadzona zostaje rzeczywistość znana z ulicy, audycji telewizyjnych czy kronik policyjnych. Samobójstwo, przemoc, bezrobocie, patologia blokowisk stały się wiodącym tematem zarówno dramatów dla dorosłych, jak i wielu sztuk dla najmłodszych. Wspólna dla obu tych dramaturgii problematyka i podobny typ bohatera zmagającego się z poczuciem beznadziejności, naznaczonego piętnem depresji doprowadziły także do stosowania tej samej konwencji scenicznej i tej samej poetyki – „fotorealizmu”, „verbatim” czy hiperrealizmu. Fenomen omawianej twórczości polega więc nade wszystko na stanowiącej precedens identyczności wyznaczników gatunkowych nowego dramatu adresowanego do dorosłych i do najmłodszych. Nadrzędnym problemem rozważań jest zatem tożsamość przestrzeni kulturowej i doświadczenia społecznego dorosłych i dzieci, przekładająca się na kształt kierowanego do nich przekazu teatralnego.

**Joanna Ostrowska (*Specjalnie dla młodzieży. Z mitologii teatru ulicznego*)** koncentruje swoją uwagę na problemie obecności widza młodzieżowego w teatrze ulicznym. Wsparciem dla jej rozważań jest zarówno raport z Kongresu Polskiego Teatru

dla Dzieci i Młodzieży, jak i badania wykonane m. in. na zlecenie Eunetstaru – organizacji skupiającej dziewięć europejskich teatrów na ulicy. Z badań tych wynika, że młodzież z ochotą korzysta z oferty teatru ulicznego. Nie oznacza to jednak, niestety, automatycznie jakiegoś jej szczególnego zainteresowania tą formą sztuki. Młodzi ludzie traktują spektakle teatru na ulicy jako znakomitą okazję do spędzenia wolnego czasu, spotkania przyjaciół, wyrwania się z codziennej rutyny. W związku z powyższym, jako widzowie festiwalu, bardzo często nie dokonują żadnego świadomego wyboru przedstawienia, kierując się z zasady kryteriami pozaartystycznymi. Ich zainteresowanie wzbudza przede wszystkim strona widowiskowa spektakli, z elementami bliskimi kulturze młodzieżowej (muzyka, sztuki widowiskowe). Autorka konkluduje, że współczesny teatr w przestrzeniach otwartych, przymuszony przez widza, wyparł się swojej tradycji. Zrezygnował z „edukacji obywatelskiej”, tak ważnej w latach 70. 80. i na początku 90., stając się obecnie jedynie widowiskową rozrywką.

**Paulina Trzewikowska-Knieć (*Formy i funkcje współczesnego teatru tańca tworzonego dla dzieci i przez dzieci*)** dyskutuje problem form i funkcji tańca tworzonego dla dzieci i przez dzieci, ze szczególnym uwzględnieniem teatru tańca. Autorka akcentuje specyfikę jego środków wyrazu, służących przekazywaniu różnorodnych treści, od uporządkowanej fabuły zaczynając, na jakościach abstrakcyjnych kończąc. Podejmuje także problem języka tańca, jego znakowości, osadzenia między spontanicznością i kulturowym zdeterminowaniem. Podnosi teoretyczne zagadnienie adaptacji utworu literackiego bądź tematu jako metody przełożenia treści wyrażanej słowem na język ruchu. Pytając o różnice między adaptacją i utworem przygotowanym specjalnie na użytek teatru tańca, omawia *Dziecko i czary* Jiřt Kyliana i *Dziecko słońca* Ewy Wycichowskiej. Badaczka pyta o rolę, jaką w twórczości dla najmłodszych i w ekspresji artystycznej samych dzieci może odgrywać taniec – służy on nie tylko aktywnemu wprowadzeniu ich w świat sztuki, ale także okazuje się znakomitą formą naturalnej autoekspresji. Autorka zajmuje się również jego terapeutyczną rolą w pracy z dziećmi, której szczególnie intrygującą formą stają się zajęcia z dziećmi niesłyszącymi.

**Dorota Szwarzman (*Muzykowanie z dziećmi: teatr interaktywny*)** zajmuje się muzykowaniem z dziećmi za pomocą teatralizowanych działań interaktywnych. Autorka opisuje utwory muzyczne i akcje z udziałem dzieci, które sytuują się na granicy muzyki i teatru. W wielu z nich wykorzystane zostaje słowo. Zarówno w swej funkcji onomatopeicznej, jak i symbolicznej, służącej opisowi brzmień. Omawiane utwory (w znacznej części powstałe z inspiracji Centrum Sztuki Dziecka, które prowadzi cykle koncertów *Muzyka i zabawa*) odwołują się często do działań o charakterze teatralnym: przypisywania ról ich uczestnikom czy „malowania” dźwiękiem scenografii towarzyszącej koncertowi. Autorka wymienia kilka typów zabaw z dziećmi, pozwalających się wyodrębnić w związku z określającą je dominantą: traktowaniem dźwięku jak podmiotu lub scenografii, narracyjnością dźwięku, logicznym związkiem muzyki i słowa. Semantyczność dźwięku służy także do opowiadania większych całości fabularnych – symbolicznych bajek słowno-muzycznych i bajek muzyczno-sytuacyjnych.

**Christiane Page (*Czy teatr w szkole jest przestrzenią emancypacji? Pod jakimi warunkami?*)** zadaje pytania na temat form edukacji teatralnej w szkole wynikającej ze spotkania teatru i francuskich programów edukacyjnych. Tematem, na którym w szczególnym stopniu koncentruje się autorka, są tzw. gry dramatyczne, kiedyś przedmiot burzliwych dyskusji pedagogów. Z grą dramatyczną łączy się bezpośrednio zagadnienie improwizacji, jak się wydaje bezzasadnie i ze szkodą dla młodych ludzi zapomnianej. A przecież służy ona odkrywaniu tajemnic teatru, pomaga dzieciom (szczególnie uczniom szkół podstawowych w wieku od 6-10 lat) kształtować osobowość i rozbudzać zainteresowania teatralne. Page pyta, czy teatr jako miejsce edukacji może być również

przestrzenią emancypacji? Pod jakimi warunkami? Autorka w swej wypowiedzi nie oszczędza także słów krytyki pod adresem francuskiego systemu edukacji. Ubolewa nad niedocenionym społecznie statusem nauczycieli, utopijną wiarą w niezależność teatru, niezrozumieniem jego ideologicznej roli, brakiem należytej staranności w upowszechnianiu wiedzy teoretycznej o teatrze.

**Małgorzata Puchowska (*Komu potrzebny jest teatr szkolny?*)** przypomina znakomitą tradycję polskiego teatru szkolnego i zderza ją z upadkiem kultury teatralnej we współczesnej szkole. Autorka podkreśla niezwykle znaczenie wychowawcze, jakie może odgrywać zespół szkolny. Przypomina m. in. sylwetkę zasłużonego dla uczniowskiej sceny Aleksandra Piątkiewicza, który w ciągu 18 lat swojej działalności w Zakładzie Naukowo-Wychowawczym Ojców Jezuitów w Chyrowie przygotował z młodzieżą przynajmniej 258 tytułów. Badaczka zwraca uwagę na niezwykle szerokie przygotowanie Piątkiewicza – znajomość teoretycznych podstaw sztuki dramatycznej i staż artystyczny u jednego z największych reżyserów europejskich – Maxa Reinhardta. Jezuiti, znani ze swego teatralnego posłannictwa, zapewniali teatrowi w Chyrowie komfortowe warunki pracy w znakomicie pod względem technicznym wyposażonej sali. W dwudziestoleciu międzywojennym teatr szkolny był ważnym elementem wychowania i kształcenia w wielu placówkach oświatowych. Szczególną rolę w jego popularyzacji odegrał Lucjusz Komarnicki, liczne wydawnictwa oraz przegląd scen szkolnych towarzyszący odbywającej się w Poznaniu w roku 1929 Powszechnej Wystawie Krajowej.

**Jerzy Hamerski**, twórca legendarnego, poznańskiego, harcerskiego zespołu „Łejery”, a potem „Łejerskiej” szkoły, opowiada swą osobistą historię (***Dziecięcy teatr gromadny***) To historia jego spotkań z teatrem amatorskim, która zaczęła się na podwórku, gdzie jako chłopiec ambitnie wyreżyserował obrzędowe *Visitatio sepulchri* i spektakl wg *Timura i jego drużyny*, wyprawił widowiskowy pogrzeb wróbelka... Już jako absolwent liceum pedagogicznego przygotowywał akcje plenerowe – na polu, w starym zamku, na miejskich podwórkach. Punktem przełomowym w jego teatralnej działalności było utworzenie zespołu „Łejery”, który później dał początek jego szkole. Dominantą w jej pracy stała się i jest do dzisiaj aktywność teatralna dzieci, stanowiąca także ważną formę wychowania. „Łejery” to łamanie stereotypów, optymistyczny styl życia w gromadzie, bliskie kontakty z ludźmi. To rozbudzanie wrażliwości estetycznej i bogatej wyobraźni. To naturalność i spontaniczność. W swoim referacie autor przedstawia także scenariusze niektórych swych działań przeprowadzonych z dziećmi – m. in. ogniska i pracy nad *Lokomotywą* Juliana Tuwima.

**Roberto Frabetti i Antonella Dalla Rosa (*Żłobek i teatr, Teatr dla najnajmłodszych*)** przybliżają realizowany w Bolonii od 20 lat projekt teatru dla „najnajmłodszych”, prowadzony przez zespół La Baracca i pozostający pod szczególną opieką władz miasta. Jego autorskim programem teatralnym objęte zostały dzieci w wieku od 0-3 lat, chodzące do bolońskich żłobków. W ramach projektu zrealizowano dotychczas już 22 przedstawienia. We współpracy z psychologami i pedagogami wypracowano model spektaklu dla najmłodszych, których możliwości percepcyjne (także dotyczące długości przedstawienia) okazały się nie lada zaskoczeniem. Śladem Teatru La Baracca poszło także kilka innych zespołów w Europie, podejmując to trudne, ale niezwykle intrygujące doświadczenie artystyczne. Jak wynika z pionierskich doświadczeń teatru w Bolonii – dzieci całkowicie jeszcze pozbawione doświadczeń w kontakcie ze sztuką, doskonale rozumieją przekaz artystyczny i odpowiadają nań w zindywidualizowany już sposób. Trwające od lat poszukiwania La Baracca zaowocowały w 2005 roku powołaniem do istnienia, z pomocą Komisji Europejskiej i programu Kultura 2000, ogólnoeuropejskiego projektu, propagującego sztuki dla najmłodszych, wspierającego organizację międzynarodowych festiwal teatralnych, prowadzącego kursy i warsztaty.

**Joanna Matejczuk (*Teatr inicjacyjny: dziecko najmłodsze jako odbiorca sztuki teatralnej – szanse i niebezpieczeństwa*)** z pozycji psychologa analizuje rolę teatru w rozwoju małego dziecka. Uwaga badaczki skupiona przede wszystkim zostaje na zagadnieniu współpracy rodziców i teatru. Pierwsza wizyta małego dziecka w teatrze może zaważyć na jego dalszym stosunku do sztuki scenicznej. Intensywność doznań, jakie niesie ze sobą spektakl, wymaga starannego przygotowania nie tylko dziecka, ale także towarzyszącego mu rodzica. Autorka bada relacje etapów rozwojowych dzieci w wieku do lat trzech, wskazując korzyści, ale i niebezpieczeństwa, jakie może nieść dla tak małego widza jego wizyta w teatrze. Za szczególnie istotne w pracy nad przedstawieniem uznane zostają: tematyka bliska doświadczeniom najmłodszych, powtarzalność i przewidywalność działań, oddziaływanie polisensoryczne oraz kontynuacja spotkania z teatrem już po przedstawieniu, umożliwiającą m. in. dziecku jego własną ekspresję. Matejczuk zauważając korzyści, jakie niesie dla dziecka współpraca rodziców i artystów, podkreśla także, że obok przygotowania jego opiekunów, gwarantuje ona twórcom teatralnym głębsze rozpoznanie potrzeb małych widzów.

**Violetta Sajkiewicz (*Teatr wyobraźni. Realizacje Jana Berdyszaka w Poznańskim Teatrze Lalki i aktora*)** zajmuje się twórczością scenograficzną Jana Berdyszaka, związanego w latach 60. i 70. współpracą z Teatrem Lalki i Aktora „Marcinek”, współtworzącego wraz z Leokadią Serafinowicz i Wojciechem Wieczorkiewiczem nowatorski program artystyczny tej, znanej także za granicą, poznańskiej sceny. „Marcinek” nie tylko przygotowywał przedstawienia dla dzieci, ale nade wszystko tworzył nową formułę sztuki dla najmłodszych, przygotowując ich do aktywnego uczestnictwa w szeroko definiowanej kulturze. Proponował także – m. in. poprzez plastykę – odczytania klasycznych pozycji polskiej dramaturgii. Autorka omawia przede wszystkim projekty scenografii przygotowane przez Berdyszaka do sztuk Krystyny Miłobędzkiej (*Siała baba mak, Ojczyzna, Ptam*), wspominając jednak także jego dekoracje do spektakli adresowanych do dorosłych – *Wesela* Wyspiańskiego, *Mątwy* i *Szalonej lokomotywy* Witkacego, *Szurów* Białoszewskiego, *Rozmowy z własną nogą* Świrszczyńskiej. Zasadniczą cechą prac teatralnych Berdyszaka jest traktowanie scenografii jako środka dynamicznej kreacji przestrzeni, z jej umownością, wręcz symbolicznością bliską zabawie dziecięcej i otwarciem się na wyobraźnię widza.

**Hanna Bałtyn (*Jak teatr trafia do dzieci*)** z perspektywy krytyka teatralnego podejmuje zagadnienie roli odbiorcy dziecięcego w teatrze dla najmłodszych. Napisany z publicystyczną swadą tekst obnaża grzechy główne teatru dla dzieci – nudę, złą reżyserię, kiepskie aktorstwo, monotonną plastykę, brak poczucia humoru, alogiczność prowadzonej opowieści, dłużyzny, nierzadko kiepski literacko przekład. Najcięższym z przewinień twórców teatru dla najmłodszych jest jednak „robienie” teatru dla siebie, a nie dla małych widzów, wymagających i nie pozwalających się oszukiwać. Poświadczeniem dobrego gustu najmłodszych są wyniki prac dziecięcych jury festiwalowych. Uczestniczące w ich pracach dzieci znakomicie potrafiły wychwycić powierzchowny blichtr, słabą obsadę, nadmiar tandetnych efektów, błahą treść. Wysoko zaś oceniały wyrafinowaną prostotę inscenizacji i prawdziwie metaforyczny język przedstawienia odwołujący się do wyobraźni i wrażliwości odbiorcy. Kończąc, Hanna Bałtyn przywołuje trzy ważne formuły teatru dziecięcego, stanowiące dla jego odbiorcy nie pozwalającą się przecenić wartość – teatr świata, teatr piękna oraz teatr magii i poezji.

**Katarzyna Grajewska (*Odbiorca wirtualny współczesnego teatru, czyli co o ewolucji widowni mówi ewolucja teatru*)** zajmuje się programem artystycznym poznańskiego Teatru Animacji. Scena, na której czele stoi Janusz Ryl-Krystianowski, nie ulega łatwym gustom. Jak czytamy w jego programowej wypowiedzi: „Teatr Animacji to teatr wyprzedzający w potrzebach intelektualnych swoich widzów, a nie tylko dorównujący

ich gustom, teatr dobrej literatury i sensu, sensu...” Preferująca repertuar wysokoartystyczny scena dostosowuje go jednak do różnych grup wiekowych. Teatr Animacji chce także być teatrem rodzinnym, którego przedstawienia obejrzy z satysfakcją zarówno dziecko, jak towarzyszący mu dorosły. Przedstawienia stawiające istotne dla obu pytania dotyczące współczesnego świata.

W swym drugim tekście (***Dzieci i młodzież stanowią około 75% widowni teatrów - Raportu o stanie teatru dla dzieci***) Katarzyna Grajewska omawia treść wydanego przez Centrum Sztuki Dziecka *Raportu o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989-2003*, stanowiącego zwięźczone Kongresu Polskiego Teatru dla Dzieci i Młodzieży, jaki wiosną 2005 roku odbył się w Poznaniu. Referując kolejne zespoły problemów, które dyskutowano w czasie Kongresu, przybliża stanowiska jego uczestników dotyczące m. in. odbiorcy dziecięcego i młodzieżowego, repertuaru, edukacji teatralnej, teatru muzycznego, teatru dla niepełnosprawnych. Wnioski formułowane w czasie obrad nie napawają optymizmem. Dyskutanci stwierdzili między innymi niski poziom oferty dla młodego widza przygotowywanej przez teatry dramatyczne i muzyczne, podporządkowanie celów artystycznych prawom ekonomicznym, zaniedbanie edukacji teatralnej młodzieży, brak udziału polskich artystów w programach międzynarodowych. Niepokojący jest także pojawiający się już po stronie młodego odbiorcy preferującego kulturę masową, brak zainteresowania sztuką wysoką.

**Zbigniew Rudziński (*Teatr dla dzieci-getto czy enklawa*)** zwraca uwagę na wszechobecność i różnorodność teatru i jego szczególną rolę o w życiu dzieci i młodzieży, w okresie poznawania świata i samego siebie.

Próbuje określić geografie występowania tego teatru w aktualnej polskiej rzeczywistości. Teatr lalkowy, dramatyczny, muzyczny, ten zawodowy, zarówno instytucjonalny jak i niezależny, opuszcza coraz częściej scenę, pojawia się w nowych, nietypowych miejscach i przestrzeniach, np. w szpitalu czy w centrum handlowym. Teatr dla młodego i najmłodszego widza to także szansa aktywnego, twórczego w nim uczestnictwa. Towarzyszy najmłodszemu w zabawie, na lekcji, jest znakomitym środkiem edukacji, wychowania, rehabilitacji, ale i intelektualnej oraz emocjonalnej ekspresji. Autor stawia także kilka pytań i próbuje nań odpowiedzieć. Czy teatr dla dzieci ma swoją specyfikę? Czy istnieje obok, a może przeciw teatrowi dla dorosłych? Co jest wspólne, a co różni te rodzaje teatru? Teatr dla dzieci kojarzy się z oddziaływaniem formą, skrótem, wizją plastyczną, magią i tajemnicą. Silny klasyką, konserwatywny coraz częściej sięga po propozycje współczesne. Jako zakładnik obowiązku przekazywania podstawowych zasad etycznych, obrony dziecka przed brutalnością życia czy nieodpowiedzialnym eksperymentem, dodatkowo izolowany przez krytykę i środki masowego przekazu teatr dla dzieci sprawia wrażenie getta. Z drugiej zaś strony teatr ten jak żaden inny potrafi wydzielać przestrzeń piękna i dobra, tworzy enklawę stałego systemu wartości, realizuje niezmiennie podstawowe cele poznawcze, etyczne i artystyczne.